مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان ، سال چهاردهم ، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۱، شمارهٔ پیاپی ۲۸

DOI: 10.22067/JLKD.2022.78369.1120

بررسی نشانه‌معناشناسی تصاویر در مثنوی‌های عطار

عشرت ایشان آقا گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.
محمد فاضلی، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران. (نویسنده مسئول)
محمدعلی شریفیان گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شیروان، دانشگاه آزاد اسلامی، شیروان، ایران.

صص: ۱۴۰-۱۱۹

چکیده

استفادهٔ عطار از تصویر و آفرینش تصویرهای گوناگون و خلاق از ویژگی‌هایی است که به آثار وی امکان تحلیل‌های ورای تحلیل‌های گفتمانی رایج می‌دهد. عطّار در آثار خود به فراخور موضوع، برای بیان مضامین و اصطلاحات حکمی و فلسفی، و تاثیرگذاری بیشتر ، از تصویرپردازی و ظرفیاهای آن در خلق زیبایی استفاده کرده است. تصاویر موجود در آثار عطار در خدمت گسترش مفاهیم در داستان هستند و بر زیبایی‌آفرینی و ابهام مجود در متن می‌افزایند، بنابراین ضرورت دارد که به شکلی روشمند بررسی شوند. نگاه عطار به تصویر فراتر از نظام ادبی نگاهی جهان‌شناختی نیز هست وی باور دارد؛ عالَم، تصویری از جمال حّق است که همهٔ زیبایی‌های معشوق را در خود منعکس کرده و به راحتی می‌توان صفات جمال حق را در دنیا و مخلوقات نظاره کرد. این پژوهش با استفاده از نشانه‌شناسی دیداری به بررسی رمزهای موجود در تصاویر به کار رفته در مثنوی‌های عطار پرداخته است. در این فرایند نخست برخی تصاویر مورد مطالعه قرار می‌گیرند؛ و ویژگی‌های نظام دیداری موجود در تصاویر تا حد امکان بررسی می‌شوند و در مرحلهٔ بعدی دلالت‌های ضمنی و رمزگانی آنها مورد بررسی و اشاره قرار می‌گیرد تا نقش تصاویر در زیبایی‌آفرینی و تکمیل گفتمان مفهومی مورد نظر عطار در آثارش آشکار شود.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی معناشناسی دیداری، زیبائی آفرینی، عطّار نیشابوری، دلالت ضمنی.

تاریخ دریافت :۱۴۰۱/۰۵/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۱۲

پست الکترونیکی: 1. dr.mfazeli@yahoo.com 2. e.eshanagha@yahoo.com
3. ma-sharifian@iau-shivan.ac.ir

مقدمه

شیخ فریدالدین محمّد عطّار نیشابوری از بزرگ‌ترین شاعران زبان فارسی در نیمهٔ دوّم قرن ششم و ربع اوّل قرن هفتم هجری می باشد، و در زمره شاعران و عارفان کثیرالاثر است. از معیارهای مطمئن در نقد و تحلیل تصویرگری آثار ادبی، بررسی فنون بلاغی به کار رفته، در آن است. صور خیال که موضوع بحث دانش بیان است، یکی از شگردهای تصویر آفرینی کلام است. شاعر با به کاربری آرایه‌های تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه، سخن خود را هنری‌تر می‌کند. پس «اگر شاعر یا هنرمند از صورخیال سود می‌جوید، در صدد بیان چیزی است که گفتن آن با کلمات عادّی یا با عقل متعارف، امکان‌پذیر نیست یا بسیار مشکل است»(یونگ، ۱۳۷۲: ۶۶). عطّار بهترین نمایندهٔ صورت های خیالی قرن ششم می باشد که اغلب زمینی و ملموس و از تجربه های خصوصی شاعر از کودکی، تا خَلق تصویر همراه با دید واقع گرایانه و رئالیستی است و مواد تصویرهای او، عناصر فرهنگی،دینی، قرآنی و اسطوره ای با ساختاری تفضیلی، گسترده، مرکب، تازه و زنده می باشد. همچنین شیخ نیشابوری که ذهن خلّاقی در زیبایی آفرینی داشته را می‌توان آموزگار زیبایی دانست. و عشق در مثنوی های او مظهر کششِ انسان به جمال و کمال است و زیبایی را دو نوع می داند؛ نوع اوّل زیبایی معنوی است که در آن عالَم مَظهر و جلوه گاه حضرت حّق است و نوع دوّم؛ زیبایی ظاهری است که در آن معشوق زمینی مظهر و تجلّی جمال الهی است. و نگریستن به زیبایی‌ها، یکی از مهم‌ترین ابزار شعرِ عطّار است. شگرد وی در به کارگیری آرایه‌های ادبی این است که گاهی تصویرهایی را که از دیگران تصرّف کرده است، تا شکل جدیدی به آن بدهد، را به صورت کلیشه ای به کار نمی برد و با استفاده از خلاقیّت شاعرانه آنها را ترکیب و تلفیق می کند و تکراری بودن تصاویر را صنایع ادبی جبران می کند و با یاری جُستن از صور خیال، تصویریِ بکر و تازه می سازد. باید اشاره کنیم که عطّار احیاگر روح عرفانی عملی و عاشقانه و پرورندهٔ مفاهیم ناب و پُر مغز می باشد. که با چشم پوشی از دنیا و تعلّقات آن، تمام وجودش به روح معرفت بَدَل شده است. و با مهارت تمام، و بهره گرفتن از مفاهیم و واژه ها، تجربیّات شخصی خود را به مخاطب انتقال می دهد، که این کار بسیار دشوار است و عطّار توانسته در قالب داستان و گاهی در یک بیت بیاورد. و می توان چنین بیان کرد که در هنر تصویر سازی، فهم مخاطب از اثر هنری، اصالت

پیدا می کند و تصویرگر، بر اساس شناخت خصوصیات گروه اجتماعی یا سِنّی و موقعیت های مخاطبان، برای متن گفتاری یا نوشتاری، متن تصویری می آفریند و به همین جهت، تصـویرگر همانند نقّاش نمی تواند تجّارب هنری مستقل از موضوع، داشته باشد. زیبایی که لطیـف تـرین ارمغان هستی وخداوند در بین ملل مختلف، معانی و معیارهـای گونـاگونی دارد بـا توجّـه بـه فرهنگ حاکم در جوامع و روحیّات مردم دارای ویژگی های خاصّی است. علم زیبایی شناسـی هم، به بررسی معیارهای زیبایی در آثار ادبی می پردازد و تار و پود آنها را مورد ارزیـابی قـرار می دهد. عطّارف خداوندی را در ذهن دارد که «صورت خوب آفرید و سیرت زیبا» و انعکاس آن در مثنوی های عارفانه و پندآموز و عاشقانهٔ انسانی مهمترین ابزاری اسـت کـه خداونـد بـه افکار شـیخ نیشـابور بخشـیده و او را بـه نقطـه اوج رسـانده اسـت. و نگارنـده در ایـن مقالـه تصویرسازی و زیبایی آفرینی را در مثنوی های عطّار نیشابوری (الهی نامه، اسـرارنامه، مصـیب نامه و منطق الطیر) بررسی نموده است و ضمن رمز گشایی از مضـمون، نـوع تصـویر و صـور خیال و شگردهای زیبایی ادبی را نیز شرح داده است.

پیشینهٔ پژوهش

نشانه‌شناسی دیداری زمانی مطرح گردید، که دو عنصـر اساسـی نشانه‌شناسـی یعنـی دال و مدلول به گسترهٔ تصاویر راه یافتند. نخستین کسی که به این رویکـرد توجـه کـرد رولان بـارت بود که به مفهوم پیام نمادین و رمزگانی اشاره داشت. پـس از او، اومبرتـو اکـو نشـانه شناسـی دیداری را غنا بخشید و در اثر خود با عنوان نقش خواننده مفهـوم مـتن را بـه هـر آنچـه قابـل تفسیر باشد، اطلاق و این گونه تصـویر را نیـز همچـون یـک مـتن معرفـی کـرد. گرمـاس ، از صاحب نظران نشانه شناسی دیداری، اعتبار خاصی به آن بخشید و از تصویر به عنوان واحـدی مستقل سخن به میان آورد. وی به دال های تصویری اشاره کرد که مدلول خاص خود را دارند و با تبدیل اشکال به نشانه، به تولید معنا مـی انجامنـد. لـوئیس یلمسـلف ، مفهـومی بنیـادی از کاربرد قوانین نشانه شناسی سوسور در تحلیل تصاویر ارائـه و دال و مـدلول را بـه ترتیـب بـا عناوین فرم و محتوا (Paquet۱۹۹۰ :۳۸) معرفی کرد. چنـین تعبیـری راه را در بـه کـارگیری قوانین مربوط به نشانه شناسی در تحلیل تصویر هموارتر کرد. گروه مو متشکل از زبان شناسان و نشانه شناسان بلژیکی، با نگاهی تخصصی به مسئله نشانه شناسی دیداری، ابعـاد جدیـدی از

این شاخه را در اختیار پژوهشگران قرار دادند. درواقع نظریه پردازان این گروه فارغ از نوع و جنس زبان ارائه، هر متنی چه نوشتاری و چه دیداری و چه نوع دیگری از متن را که قابلیت عرضه به مخاطب داشته باشد، قابل بررسی از دیدگاه نشانه شناسی دانسته اند. این نظریه پردازان در گستره تصویر، اشکال را کاملا مستقل ارزیابی و آنها را بی نیاز از همراهی زبان نوشتاری برای رساندن مفهومی خاص معرفی کرده اند. بحث نشانه – معناشناسی دیداری در سالهای اخیر صورت جدی تری به خود گرفت و نظریه پردازانی چون کای او هالوران (استرالیایی نیز از منظر خود به آن پرداختند و آن را تا سطح تصاویر دیجیتال و متحرک نیز گسترش دادند.

در ایران، پیشگام نشانه – معناشناسی دیداری حمیدرضا شعیری است که با اثری با عنوان نشانه–معناشناسی دیداری، نشانه ها و کاربردها (۱۳۹۲)، علاوه بر معرفی این روش به پژوهشگران ایرانی و سیر تکاملی آن، راهکاری عملی نیز برای تحلیل نشانه معنا- شناسی تصویر ارائه داده است. در این اثر ابتدا به تبیین مبانی نشانه شناسی دیداری و توضیح کامل نظام های مدلولی در دنیای تصویر پرداخته شده است. سپس، مبانی نشانه – معناشناسی دیداری با معرفی مفاهیمی همچون فشارها گستره، مرکزگرایی / مرکززدایی و نظام رمزگانی با قدرت بالا و پایین به خواننده ارائه شده است. در نهایت، نشانه – معناشناسی دیداری از نظر کاربردی مورد بحث و بررسی گرفته و تحلیل هنرهای بصریهمچون خط، عکس و غیره برای انتقال بهتر مفهوم در متن گنجانده شده است. در این قسمت همچنین به رابطه میان متن و تصویر و نیز وجه گفتمانی تصویر نیز اشاره شده است. «معناشناسی تصویر ؛ بازخوانی یک اثر» (۱۳۷۹) نیز از جمله مقالات حمیدرضا شعیری است که در راستای دستیابی به منطق موجود در یک تصویر نگاشته شده است. در این مقاله کاربردی ابتدا کاربرد اشکال و خطوط در بیان فن زیباسازی و معنای نهفته در نقاشی مورد بررسی قرار گرفته و سپس از شباهت های موجود بین جهان طبیعی و جهان بشری سخن به میان آمده است. در راستای این شباهت به معناشناسی پویا اشاره شده است که به تعمق در همبستگی طبیعت و انسان برای تولید معنایی والا می پردازد. «به سوی مطالعه زبان – معناشناختی تصویر» (۱۳۸۳) دیگر مقاله کاربردی حمیدرضا شعیری است که به بررسی جنبه گفتمانی بی واسطه تصویر پرداخته است. در این مقاله به بیان بی واسطه و مستقیم معنا در تصویر تأکید شده و جنبه های گوناگون تصویر مورد

توجه قرار گرفته است. سپس، به شرح فرایند روایی در تصویر به عنوان نظامی معنادار پرداخته شده است. کارکردهای زیبایی شناختی و ارجاعی عکس از دیگر مواردی هستند که در این مقاله مورد واکاوی قرار گرفته اند. از میان شمار قابل توجه مقاله های حمیدرضا شعیری در حوزه نشانه – معناشناسی، مقاله «نشانه های تصویری از نوسان تا تکثیر» (۱۳۸۰) اثری قابل تأمل جهت مطالعه نوسانات و ناپایداری نشانه های تصویری به شمار می‌آید. در این مقاله بر پویایی نشانه تأکید شده و در همین راستا بحث دوگانگی و یا تکثیر زبانی مطرح شده است (بلیغی، عبدی، ۱۳۹۷: ۹۱-۹۲).

در زمینهٔ تفکّرات و ذهنیّات و تصاویر خلق شده و بررسی تمام اجزای به کار رفته در آثار عطار، تحقیقات گسترده‌ای وجود دارد که البته با این رویکرد خاص به موضوع نپرداخته‌اند اما به مقولهٔ تصویر در آثار عطار توجه نشان داده‌اند.

اشرف روشندل پور(۱۳۹۶) با بررسی جنبه‌های تمثیل در حکایت‌های مصیبت نامه، بیان می‌کند؛ که شناخت افکار عطّار با تصویرسازی و کاربرد تمثیل جذّابیّت خاصّی دارد. وی با آرایش کلام، تجربیّات عرفانی وامور انتزاعی را عینیت می‌بخشد.

سکینه رسمی(۱۳۸۹) در مطالعه‌ای پیوند عشق و زیبایی در آثار عطّار (الهی نامه، مصیبت نامه و اسرارنامه) را، که انعکاس اندیشه‌های فرقه جمالیّه بر افکار عطّار است، را بیان می‌کند.

ساختار معنایی الهی نامه عطّار توسط فاطمه امامی(۱۳۹۲) الگوهایی را که در خلق الهی نامه مورد توجه عطّار بود. با دقّت تمام و با طراحی مُنسَجم و نشانه های کلامی و معنایی بیان می‌کند.

بررسی تصویرسازی عطّار در منطق الطیر توسط ربابه خدابخشی موری آبادی(۱۳۹۴) نشان می دهد که آثار تمثیلی که عطّار در این مثنوی به کار برده؛ سرشار از مسائل اخلاقی و فضائل انسانی است که، زبان ساده و روان دارد.

بررسی اشعار عطّار از دو منظر تصویرآفرینی و زیبایی آفرینی ، امری ضروری به نظر می‌رسد. این پژوهش، به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی است. و مبتنی بر مطالعات کتابخانه ای می باشد. ابتدا به توصیف جنبه های تصویرآفرینی، سپس به نقد و تحلیل زیبایی آفرینی در مثنوی های عطّار و اثبات هنری بودن آن پرداخته ایم. و در راستای این تحقیق؛ جایگاه ادبی عطّار در روزگار خویش، و آشنایی با شگردهای تصویرگری و زیبایی آفرینی او، تبیین می گردد.

در بخش اوّل، ابیاتی استخراج و با توجّه به نوع کاربردشان بر اساس «علم بیان»، سپس در بخش دوّم ابیاتی استخراج و با توّجه به نوع کاربردشان بر اساس «علم بدیع» تقسیم‌بندی شده‌اند. در راستای انجام این پژوهش از مثنوی های عطّار (الهی نامه، اسرارنامه، مصیبت نامه و منطق الطیر) استفاده شده است. ارجاع به ابیات این پژوهش، بر اساس شمارهٔ بیت و نام اثر می‌باشد.

بنیادهای نظری

زمانی که سخن از تصویر به میان می آید، مواجهه صرف با مجموعه ای از اشکال که احساسی آنی را به بیننده منتقل می کنند، مطرح نیست. در ورای اشکال که تصویری منسجم را به وجود می آورند، دنیایی از مفاهیم نهفته است که واکاوی آن به تولید معنا می انجامد. از این رو، تصویر نیز به مثابه آثار نوشتاری، چون متنی گشوده است که از زبان مخصوص به خود بهره می برد و امکان خوانش و واکاوی جز به جز آن وجود دارد. از خلال این خوانش، مجموعه ای از علائم و نشانه ها به دست می آید که با کنار هم قرار دادن آنها، گفتمانی خاص و درنتیجه معنایی منحصر به فرد ظاهر می شود. ساز و کاری که از واکاوی آغاز و به یافتن نشانه ها و در نهایت معنا منجر می‌شود، نام نشانه شناسی به خود می گیرد. سوسور (۳۲ :۱۹۷۲)، نشانه شناسی را علمی میداند که به مطالعه نشانه ها در دل زندگی اجتماعی» و بررسی قوانین حاکم بر آنها می پردازد. طبق نظریات سوسور، نشانه عاملی است که از اجتماع یک دال و یک مدلول به وجود می آید که به ترتیب بر تصویر صوتی و عینی و مفهوم انتزاعی دلالت دارند. معنا از رابطه متقابل میان دال و مدلول به وجود میآید. از این رو، علم نشانه شناسی ابتدا باید به تحلیل دال و مدلول بپردازد تا از خلال آن به معنا دست یابد. سوسور ماهیت نشانه را کاملا تصادفی ارزیابی می کند؛ زیرا بدون مدلول، نشانه هیچ رابطه ای با واقعیت برقرار نمی کند. به عبارتی دیگر، دال ها چه در قلمرو نوشتار و چه در گستره تصویر، قراردادهایی هستند که به وسیله خالق اثر پدید آمده اند و تنها دلالت این دال ها به جلوه ای از واقعیت است که به آنها معنا می‌بخشد.

اگر کلام را مجموعه ای از دال و مدلول ها بدانیم که به صورت غیرمستقیم مطلبی را بیان می کند، تصویر هم با مجموعه ای از دال و مدلول های مختص خود به بیان مستقیم یک

مفهوم می پردازد. در صورتی که مفهوم دال و مدلول موردنظر سوسور از حالت ساختارگرا و متکی به ذات خود خارج شود و «حضوری انسانی، موضع دار، هدفمند و جهت دار» (شعیری، ۹:۱۳۹۲) پیدا کند و در قالب تصویری که با مخاطب خود در تعامل است تجلی یابد، گفتمانی دیداری شکل می گیرد. با واکاوی خطوط، اشکال و رنگ ها در سطوح مختلف به عنوان دالهای یک گفتمان دیداری، میتوان به لایه های ذهنی آفریننده تصویر دست یافت و از این طریق به معنای مستتر در آن رسید. در مقایسه با گفتمان های کلامی، گفتمان های دیداری دارای تعدد معنایی گسترده تری هستند و از این رو، تحلیل های متعدد و گاه متعارضی را امکان پذیر می سازند. آنچه نشانه – معناشناسی دیداری را از مطالعات ساختارگرایانه دور می سازد، جهت گیری آن به سمت «بسط روابط» و مطالعه «تعامل بین نیروهای همسو یا همگرا و ناهمسو یا واگرا» (همانجا) است. این گونه است که یک تنش گفتمانی شکل میگیرد و از خلال آن معنا رخ می نمایاند.

با توجه به حضور دال و مدلول در گفتمان دیداری و بسط آنها به دنیای بیرون برای درک معنایی ژرف، به نظر می رسد که تحلیل نشانه – معناشناختی تصاویر بوف کور به عنوان یک گفتمان در رمزگشایی آن مؤثر باشد. برای نیل به این مقصود توجه به نظام های جزئی تر تحلیل نشانه – معناشناختی که از میان آنها نظام شوشی در پژوهش حاضر راهبردی‌تر به نظر می رسند، مورد توجه قرار خواهد گرفت. با علم به معنای شوش که «مهیا شدن ما برای دریافت آنچه که بعد رخدادی و غافلگیرکننده معناست» (شعیری،۶۱:۱۳۹۵) نیز دستیابی به معنای مستتر در گفتمان دیداری آثار عطار و رابطه آن با گفته پرداز این گفتمان که همان روای داستان است تا حد زیادی تحقق خواهد یافت. با مطالعه گفتمان دیداری اثر از منظر نظام شوشی، کارکرد ضمنی زبان تصاویر یا همان معنای القایی موجود در اثر، آشکار خواهد شد.

خداوند متعال، آدمی را از مجموعه قوای روحی آفریده که ظرفیّت وجودی و ماهیّت او را تشکیل می دهد، که نیروی خیال در بین این قوا جایگاه ویژه ای دارد، و به برکت این موهبت، توانایی این را دارد، هستی و سایر پدیده ها را تفسیر و اثری هنری خَلق نماید که با اِبداع صنایع، یک صنعتگر شمرده شود. هنرمند نسبت به فهمی که از زیبایی و هنر دارد با قوّهٔ متخیّلهٔ خود امور معقول را با زیبایی و تصویرآفرینی به صورت امری محسوس در می آورد و در متون ادبی نمایان می سازد و ذهن خلّاق او که به شکل متعالی این صُوَر را دریافت می کند، به

صورت محسوس با الفاظ و واژه‌ها، مفاهیم را می‌سازد و مخاطب را وادار می‌کند تا قوّه تخیّل خود را فعّال نماید به شکلی که مخاطب صورت خیالی شاعر را در میان الفاظ می‌بیند وشاعر با بهره گیری از لوازم کاربردی در صنایع، ماهیّتی کارکردی پیدا می کند و در متن ادبی، ماهیّتی تصویرآفرینی و تخیّل هنری پدید می‌آورد. براهنی می گوید: «دایرهٔ قدرت تصویرسازی، مهم ترین قسمت قدرت خیال است"(براهنی،۱۳۴۴:۶). چنین به نظر می رسد که براهنی تعریف جامع تری از تصویر را بیان می کند. تصویرگر، زمانی برجسته تر از دیگران به نظر می رسد که، زیباترین و گویاترین صورت های خیالی که در متن ادبی خود دریافت می کند را به مناسب ترین صُوَر تصویری، انتخاب نماید و در مرحله بعد سلیقهٔ تصویرگر در ساخت تصویر، نقش به سزایی دارد. و کمال بیشتر در تخیّل شاعر، صور خیال زیباتری را خلق می کند که این نقطه شروع اثر هنری می شود. شعر و ادبّیات، بی‌تردید به دنیای تخیّلات بشری وابسته است پس به همین جهت حدّ و مرزی ندارد که کرانه های آن را قدرت ذهنی ابداع گر مشخّص کند. «تصویرسازی در شعر، نوعی آفرینش هنری است که به وسیله آن، شاعر به کلمات و اشیاء، رنگی از زندگی می‌بخشد و باری عاطفی بر دوش آنها می‌نهد و به یاری این تصاویر، دنیای تازه‌ای را می‌آفریند» (زرین کوب، ۱۳۶۷: ۱۹۰). الفاظ و واژه‌ها در ادبیّات و متون ادبی، شعر یا داستان باشد، با تصویرآفرینی خیالی، مفاهیم و معانی را به وجود می‌آورند. تصویر سازی را به تنهایی نمی‌توان هدف دانست؛ بلکه تا اندیشه و احساسی نیرومند در ورای تصویر نباشد، تصویری کارآمد و تأثیرگذار نخواهیم داشت؛ و همچنین تصویر سازی و بیان هنری در ادبیّات، مبتنی بر شناخت گیرندهٔ پیام (مخاطب) به تمام جنبه‌های ممکن آن بستگی دارد، هر اندازه که دامنه این شناخت توسط هنرمند ادیب و تصویر آفرین، گسترده‌تر باشد، پیام قوی‌تر منتقل خواهد شد.

هر شاعر برای بیان مقصود خود، با کمک نیروی تخیّل، شکل‌های متفاوتی از بیان را به کار می گیرد، که در مجموع از همهٔ آنها با عنوان صور خیال یاد می‌شود؛ بنا بر این، فنّ بیان، بحث دربارهٔ تصویر و شکل‌های مختلف آرایهٔ آنها ست. با نگاهی اجمالی به سیر تاریخی شعر فارسی می بینیم که افزایش استفاده از مجاز ، استعاره ، کنایه و تشبیه همگام با تغییرات اجتماعی با روحیّات و تفّکرات مردم هر عصر، رابطه مستقیم دارد. در نتیجه آنچه در حوزه خیال، جای می گیرد تحت عنوان علوم بلاغی و صناعات ادبی یاد می کنیم که یکی از شاخه

های آن، علم بیان است. «تمام تصاویر شاعران و به قول فرنگیان ایماژهایی که پیش چشمان ما مصّور می شوند، موضوع علم بیان است، در بیان ُسنّتی در چهار مقوله مجاز، تشبیه، استعاره، کنایه بیان شده است بنابراین موضوع علم بیان، بحث در صورت های متفاوت و متمایز خیال است»(اشرف زاده،۱۳۷۶:۸۵).

شکل‌گیری گفتمان تصویری در آثار عطار

چهره عطّار در شعرهایش، چهره یک معلم اخلاق و عارف است که تمام تلاش او نشان دادن چگونگی سیر و سلوک، دوری از دنیا و اهالی دنیا زده است که در رأس آنان شاهان و ثروتمندان قرار دارند. برای بیان مضامین عرفانی که از طرفی در حیطهٔ تجربیّات و احساسات شخصی است و از طرف دیگر نمی‌توان مسائل آن را مستقیم و بی پروا بیان کرد. همین امر، وی را به استفاده از زبان رمزی و استعاری و سمبلیک وا می دارد؛ تا مسائل ماوراء طبیعی را در قالب داستان افراد، اشخاص و تمثیل بیان کند، همچنین برای تعریض به حکّام ظالم، از نمونه‌های تاریخی استفاده کند، یا زندگی بزرگان دین و عرفا را در قالب داستان و با استفاده از صور خیال به طور غیرمستقیم به تصویر بکشد؛ تا وجدان خفته آنان را به‌گونه‌ای بیدار نماید که خود، دچار خطر نگردد. بنابراین، استفاده از صور خیال برای بیان مفاهیم عرفانی، سیاسی و اجتماعی، اولاً در حوزهٔ عرفان باعث ملموس تر شدن مسائل و دور کردن مفاهیم غنی عرفانی از دست نامحرمان است، به گونه ای که تنها بلبلان باغ عرفان که خود این حالات را تجربه کرده‌اند، آن را درک می‌کنند و سِرّ یار فاش نمی گردد، ثانیاً در حوزهٔ مسائل سیاسی، همچون حفاظی امن شاعر را از خطر نگاه می دارد؛ زیرا شاعر می تواند در صورت خرده گیری مخالفان و زمانی که بیم جان دارد، منظور اصلی و اوّلیّه خود را به ُکلّی کتمان کند و هدف از بیان مسائل را در قالب رمز و استعاره همان ظاهر کلام بداند.

از بررسی مثنوی های عطّار می توان دریافت که، در آن سالک، با طی کردن َعوالم آفاق و اَنفس، به معرفت جان خود به عنوان نخستین قدم در معرفت حق، و کمال انسانی می‌رسد، تا بتواند در قدم‌های بعدی، سفر خود را با صلابت ادامه دهد، البته عطّار شرح و توضیح آن را منوط به کسب اجازه از پروردگار می‌داند. وی معتقد است تا سالک در خود سفر نکند به ُکنه

ذات خود پی نمی‌برد و وقتی خود را شناخت، می‌بیند که اهل عالم قُـدس، در برابـر وجـود و ذات ارزشمندش، فرعی، بیش نیستند:

تا سفر درخود نیاری پیش تو، کی به کُنه خود رِسی از خویش تو
ر به ُکنه خویش ره یابی تمام ُقدسیان را فرعِ خود یابی مدام
لیک تا در خود سفر نَبوَد تو را در حقیقت این نظر نَبوَد تو را

(عطّار، ۱۳۹۲:۱۹۸)

شعر عطّار مملو از آرایه‌های ادبی است. به طوری که می‌توان برای غالب الگوهـای تصـویر آفرینی که در کتاب‌های بیان و بدیع آمده است، مصادیقی یافت.

دلالت‌های ضمنی در تصاویر تشبیهی

در تشبیه، لَفظ در معنای حقیقی بیان می‌شود و شباهت های بین پدیده ها را کشف می کند و شکل جدیدی از آنها را بکار می برد که می تواند وسیله ای برای شـناخت شخصـیّت شـاعر باشد. همچنین کلام عادی و خبری را به حدّ ادبی بودن ارتقا می دهد. عاطفه و احساس، بهتـر نمایان می شود. و می توان گفت بهترین وسیله برای برجسته سازی تصویرهای ذهنی در بیـان معنی، تشبیه است که در شعر و نثر از آن بهـره بـرده می‌شـود: تشـبیه مرکـز ُصَـورخیال اسـت (پورنامداریان،۱۳۶۷: ۱۱۸).

عطّار هم مانند هر شاعر باریک‌اندیش، رابطۀ پنهانی پدیده‌ها را درک نموده و آنچه بـین دو پدیده مشترک بوده را به عنوان وجه شبه، انتخاب کرده و رابطـۀ هماننـدی کـه برمبنـای تخیّـل اوست را کشف و تشبیهی آفریده که علاوه بر نو بودن و زیبایی، باعث التذاذ ادبی شده است و شاعر نکته سنج رابطه ای را پیدا نموده که از نظر دیگر افراد ناشناخته بوده است.

کبود از بهر آن پوشیده گردون که همچو حلقه زان درمانده بیرون

(عطّار،۱۳۷۷:ب۶۰۹۰)

شاعر، واژۀ «گردون» مشبّه را به واژۀ «حلقه» مشبّهٌ به تشبیه نموده است، «بیـرون مانـدن» را در پایان بیت به طور عمد به عنوان وجه شبه ذکر کرده است تا ذهن خواننـده منحـرف نشـود. زیرا وجه شبه های متعددی مانند «گِردی، بر در زدن و ....» را می توان از ایـن تشـبیه دریافـت کرد.گردون در این بیت به انسانی تشبیه شده که در ماتم بیرون ماندن از درگاه الهی، جامه کبود

پوشیده است. کبود پوشیدن، قرینه است و ذهن را متوجّه می کند که مشبّه به، استعاره از انسان است که جان بخشی است به گردون، و تشخیص را ساخته است. شاعر بیرون مانـدن را نشـانۀ حِرمان می داند و علّت تیره و کبود پوشیدن او را توفیق نیافتن ورود به خانه وصال می دانـد و مانند حلقۀ دری بیرون از خانه مانده است. واژه های «حلقه و در» آرایه تناسب دارند. شاعر بـا آوردن تشبیه، در بیت، زیبایی بسیار آفریده و با کمک وجه شبه آن را قوی تر نشان می دهـد و توانمندی وی را در به کار بردن صور خیال می رساند و علاوه بر تشبیه، آرایۀ حُسن تعلیل نیز در این بیت وجود دارد.

چو آمد کوزه عمرم به دردی نه قدرت ماند و نه نیرو نه مردی

(عطّار؛۱۳۹۳ب۲۶۱۵)

واژه «عمر» به عنوان مشبّه، به لحاظ پایان یافتن به واژه «کوزه» مشبّه به تشـبیه شـده اسـت. شاعر در بیت فوق چنین بیان می کند محتوای کوزه بعد از مصرف بـه پایـان مـی رسـد، عمـر آدمی نیز همین طور پس از گذشتن سالیان به پایان خواهد رسید.

من نخفتم جمله شب تا به روز گرد آن خورشید من پرّم زسوز

چون به شب نقد از خورشید اله آن چنان خورشید دیدن، نیست راه

(عطّار؛ ۱۳۹۲ ب۲۵۴_۲۵۵)

در این بیت تشبیه تمثیلی مبتنی بر حکایات معروف و مشهور ساخته شده است.

چگونه پرزند در خون و در گل میان راه مرغ نیم بسمل

بدانسان پر زد آن مسکین بی بار زهی عشق و زهی درد و زهی کار

(عطّار؛ ۱۳۸۶ ب ۶۰-۲۹۵۹)

شاعر در بیت فوق با ظرافت و تسلّط بر کاربرد واژه ها و آگاهی از کشـف هـر یـک بـرای درک معانی و ارتباط بین حکایت و خواننده، و برداشت منسجم و قابل لمس، تشبیه مرکـب را خلق کرده و در انتخاب واژه برای ایجاد صور خیالی، آگاهانه عمل نموده است.

چو دریا در تَغیّر باش دایم چو مردان در َتفکّر باش دایم

(عطّار،۱۳۸۶:ب۱۳۰۵)

عطّار با ذوق لطیف شاعرانه و با شناخت حاصل از تربیت نفس روابط پنهانی و غیرمتعارف را با چشم تیزبین خود کشف می‌کند و با بهره جستن از تصاویر بـدیعی و خیـال انگیـز رنـگ

خاصّی به آنها می بخشد و در دید مخاطب معقول جلـوه می‌دهـد. در مصـراع اوّل بیـت، واژهٔ «تو» مشبّه، و «دریا» مشبّه به است و «تَغیّر و دگرگونی دریا» را وجـه شـبه دانسـته کـه کـاربرد دوجانبه دارد برای «دریا» مفهوم ظاهری «به هم خوردن و متلاطم شدن» و برای «تو»، «متحـوّل شدن روحی و تکامل یافتن» را مدّنظر دارد کـه خلّاقیّـت شـاعر را نشـان مـی دهـد و صـنعت استخدام یا وجه شبه دوگانه می باشد و چون اختصار واژگانی دارد، بـه همـین علّـت عبـارت ایهام وار، دو معنی به ذهن متبادر می کند که برای درک درست مفهوم تمام بیت نیاز به تفکّـر است. در مصراع دوّم شاعر واژه «تو» را مشـبّه و «مـردان» را مشـبّه بـه قـرار داده، و «در تفکّـر بودن» را به عنوان وجه شبه در بیت ذکر کرده و تشبیه مُفصّل را خلق نموده اسـت. عـلاوه بـر این، در دو مصراع، واژه ها دو به دو از نظر وزن عروضی «تعـداد هجاهـا» واکثـراً در حـروف پایانی مشترک هستند و موسیقی حاصل از برابری و تکرار هجاها، زیبایی بیت را به دنبـال دارد و خواننده به خوبی اشعار را به ذهن می سپارد. همچنین واژه های مصراع هـا در حـرف روی مشترک و یکسان هستند و گویا معادل هم بوده و مصراع دوّم تاکید مصـراع و قرینـهٔ اوّل ذکـر شده است. و شاعر به طور ماهرانه ای چندین آرایه را در یک بیت جمع نموده که آرایهٔ ابـداع، در بیت دیده می شود.

دلالت‌های ضمنی در تصاویر استعاری

«استعاره» یا ((metaphoa)) از واژهٔ یونانی (metaphora) گرفته شده کـه خـود مشـتق از (mata) به معنای (فـرا) و (phereix) یعنـی (بـردن). مقصـود از ایـن واژه دسـتهٔ خاصـی از فرایندهای زبانی است که در آنها جنبه‌هایی از یک شی به شی دیگر منتقل می‌شود، به‌نحوی که از شی دوم به‌گونه‌ای سخن می‌رود که شی اول است» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۱).

«آی. آ. ریچاردز یکی از منتقدان معاصر غربی در کتاب فلاسفه بلاغت، ساختمان استعاره و تشبیه را به دو بخش تفکیک می کند و به جای دو جزء مشبّه و مشـبّه بـه از واژه هـای هـدف (Tenor) و بردار (Vehicle) استفاده می کند. بنا به استدلال ریچاردز اندیشه و موضوع اصلی هدف «مشبّه» و تصویر یا مستعار، بردار است»(سیما داد،۱۳۸۵:ص۲۹). و نیز در شـعر اَلعَجـم آمده است که« تشبیه و استعاره در شعر بلکه در نوع سخن به منزله خط و خالی است که بدون آن جمال یا حسن و زیبایی یک نگارش و تحریر در نظر جلوه پیدا نمی کنـد، حتّـی یـک آدم

عـامی وقتـی کـه از خشـم و غضـب لبریـز اسـت در کلامـش صـنعت اسـتعاره وجـود دارد...»(نعمان،۱۳۱۴:صص۳۹-۳۸). عطّار با نیروی خلّاقانه خود از استعاره در نمایش دریافت های پوشیده و بیان تجربیات حسّی و عینی خود، بهره می گیرد. و خواننـده را وا مـی دارد کـه وی را تحسین کند. و از هر ترفند بیانی برای انتقال اهداف خود به افراد دیگر استفاده مـی کنـد که باعث ایجاد تکاپو و لذّت ادبی در ذهن مخاطب می شـود. بـه کـار بـردن اسـتعاره در آثـار عطّار، بسامد بالایی دارد.

دل ز دست دیده در ماتم بماند دیده رویت دید، دل در غم بماند

(عطّار،۱۳۸۳:۳۲۹)

عطّار در بیت فوق با کمک معانی غنی و تخیّلات قوی و با زیبایی تمام، عشـق و عرفـان را با هم تلفیق نموده و با بهره گرفتن از صور خیال، عشق را در خدمت عرفان قرار می دهد و بـا عبارات زیبا و ادبی گفتگوی بین عاشق و معشوق را بـه نظـم مـی کشـد. عطّـار بـا اسـتفاده از چندین ترفند در کنار هم، بیتی زیبا و با اهمیّت خلق نموده است، که این خود نیز صنعت ابداع می باشد. به عنوان مثال؛ آوردن ترکیب «دست دیده» اضافه استعاری است، وی «دیـده» را یـک فرد تصوّر کرده است و دل از دست چشم، در غم و ماتم مانده و باعث افزایش قـدرت تخیّـل شده و مخاطب را بیشتر تحت تاثیر قرار می دهد. همچنین واژۀ «دل» کـه در اوّل و آخـر بیـت آمده، آرایۀ تکرار ردّالصَدر الی الأَعُجز است. واژه های «دیده و دید» که با معانی متفـاوتی بیـان شده، نوعی موسیقی لفظی ایجاد می کند، و صنعت جناس نیز می باشـد. دیـده در مصـراع اوّل دارای دو معنی است، معنی اصلی آن، «چشم»، و در معنی دوّم «دیده شده و رؤیت شـده» مـی باشد و با واژه های «دید و نادید» آرایۀ تناسب را می سازد و می تـوانیم چنـین بگـوییم کلمـه «دیـده» ایهـام تناسـب دارد. و بـه دنبـال آن شـاعر، عبـارت «دل در غـم مانـده» جـان بخشـی (استعاره َمکنیه) را می آورد و به کمک آن، خیال انگیزی شعر را گسترش می دهد.

دلالت‌های ضمنی در تصاویر مجازی

تخیّل و مجاز کمک می کنند تا پنهان های عالم واقع را، که هرگز با چشم وگوش، دیـده و شنیده نمی شوند، ببینیم و واقعّیات نادیدنی را به کمک مجاز، برجسته و ملموس سازیم، یعنـی بتوانیم درک کنیم و به دیگران انتقال دهیم. زیرا مجاز خاص ادبیّات نیست و در همۀ انواع زبان

ها و سبک ها چه علمی و چه تاریخی و چه محاوره ای وجود دارد. عطّار در آثارش از غالب علاقه ها در کلام خود، به خوبی بهره برده است.

لَعل سیرابش جهانی تشنه داشت   نَرگس مَستَش هزاران دِشنه داشت

(عطّار،۱۳۸۳:ب۱۲۲۵)

عطّار آرایه های بدیعی و استخدام کلمات چند معنایی، و کارکرد چندگانه واژه ها در توصیف دختر ترسا را، اُستادانه و با مهارت کامل به خدمت می گیرد و با عبارات لطیف، برای دیگران، مانند تابلوی نقاشی ارائه می دهد و این هنر نمایی در داستان شیخ صنعان برجسته تر است. واژۀ «لعل» به خاطر دلایل مختلفی مانند قرمز بودن، ارزشمند بودن و ... در اشعار شاعران گذشته مورد توجّه بوده و برای خَلقِ معانی ثانویّه به کار می رفته است و به خاطر شباهت به لب که در ادبیات شاعرانه و عارفانه قرمز تصوّر می شد از نظر َخلق تصاویر بدیع، بسامد بیشتری داشته است. در مصراع اوّل ترکیب وصفی لعل سیراب، «لعل» استعارۀ مصرّحه از «لب سرخ معشوق» و «سیراب» به عنوان صفت لعل ، کنایه از شاداب و تر و تازه است. و جهان، مجاز به علاقه حال و محال است این مطلب که جهانی تشنه آن باشد مجازی و توأم با اغراق است. زیرا همۀ مردم را شامل می شود و نوعی بزرگ نمایی شاعرانه است. در مصراع دوّم بیت فوق، واژۀ «نرگس» که نام یک نوع گل است و استعاره از چشم و ذکر مستی و خمارآلودی برای چشم می باشد، استعارۀ َمکنیه (جان بخشی) است. واژه‌های «تشنه و دشنه» در بیت قافیه هستند، اختلاف در حرف اوّل دارند و جناس ناقص می باشند و آهنگ پایانی بیت را غنی ساخته اند و علاوه براین واژه دِشنه به معنی خنجر، استعارۀ مصرّحه از مُژگان معشوق می باشد. شاعر با انتخاب کلمات و ساختن ترکیبات اضافی و وصفی باعث خلق زبانی مجازی و ادبی شده که هر شخص با شنیدن و خواندن بدون تردید وارد عرصه ای غریب می شود.

تصویر مجازی دیگری را در ساخت این بیت می‌توان مورد بررسی قرار داد

گر کلاه فقر خواهی، سر بِبُر   وز خود و هر دو جهان یک سر بِبُر

(عطّار،۱۳۸۶:۸۷۶)

هنگامی که کلمات متجانس علاوه بر موسیقی و تکـرار در خـدمت دیگـر آرایـه هـا ماننـد کنایه، استعاره، ایهام و... قرار گیرد خیال انگیزی معنای آن نقش پر رنگ تری خواهد داشـت و سخن از نظر چند پهلو بودن در خور اهمّیّت می شود.

واژه «سَر» در مصراع اوّل اسم است و به معنی «عضوی از بدن انسان» و در مصراع دوّم بـه معنی «یکسره» که جزئی از قید است، جناس تام دارد. همچنین صنعت تناسب بـین واژه هـای «کلاه و سَر» می باشد و تکرار واژهٔ «سَر» با معانی مختلف، ابهـام هنـری دارنـد. واژهٔ «بِبُـر» در مصراع اوّل، به معنی عُرفی و رایج از مُصَّور «بریدن و قطع کردن» تفهیم می کند و در مصـراع دوّم به مفهوم «جدا شدن و ترک کردن چیزی» است که مفهوم ثانوی و مجـازی مـی باشـد. بـه خاطر قرار گرفتن در یک عبارت و تأثیرپذیری از کلمات مجاور معنی و اعتبـار دیگـری یافتـه است.

همه کروبیان پر برگشاده به پر خاک رهش سر بر نهاده

(عطّار؛ ۱۳۸۳: ب ۳۴۶)

شاعر نیشابوری هنگامی که سخن از پر گشادن کروبیان را به میان می آورد متوجه می‌شویم که کروبیان را به چیزی که پر دارد و قادر به پرواز است و به نوعی دیگر به عقابی تشبیه کـرده که این همانندی به خواننده این امکان را می‌دهد که درک کند این پرنـده، نیرومنـدترین، یعنـی عقاب است و سپس برای آن ها پر گشودن را تخیّل کرده است و آن گونه که در شکل استعاره دیده می‌شود پر برگشادن را به عنوان یک مشخصه مشبه به (عقاب)، به مشبه (کروبیان) نسـبت می‌دهد.

دلالت‌های ضمنی در تصاویر کنایی

سروده های عطّار از جهان حسّی و عَوالِم سرچشمه می گیرد پس به صُـوَر خیـال بیشـتری نیاز دارد تا تجربیّات درونی و عرفانی خود را به صورت عینی و ملموس ترسیم نماید بـه کـار بردن ماهرانهٔ کنایه در اشعارش باعث محکم و زیبا بودن کلام وی شده است که این نشانه بهره مند ی از آثار گذشتگان و تسلّط شاعر به واژگان زبان و آشنایی کامل بـا فرهنـگ زمـان خـود، باعث وجود اصطلاحات عامیانه و کنایی در تمام اشعارش می باشد و مفاهیم مورد نظر خود را

در لفافه ای از لغات پیچیده و آن ها را به صورت غیرمستقیم وکنایی بیان می کند تا کلامی نافذ و جذّاب داشته باشد.

این صورت خیالی، به این معناست که پوشیده از چیزی، سخن گفته شود. که به مقتضای حال و مقال معنی آن متفاوت باشد. همان طور که در بحث مجاز، شناخت حقیقت ضرورت دارد، در بحث کنایه نیز باید از مجاز سخن گفت چرا که این دو صورت خیالی از دو جهت با هم متفاوت هستند اوّل اینکه در مجاز ارادهٔ معنی حقیقی ممکن نیست ولی در کنایه، اراده معنی حقیقی و غیرحقیقی، هر دو درست است. فرق دوّم در نوع دلالت مجاز و کنایه است؛ در کنایه از لازم به ملزوم بعضی از ادیبان فرنگی مثل مالارمه عقیده دارند که «اگر چیزی را به همان نام که هست، یعنی به نام اصلی خودش بنامیم سه چهارم لذّت و زیبایی بیان را از میان برده‌ایم، زیرا کوششی که ذهن برای ایجاد پیوند میان معنی و ارتباط اجزای سازندهٔ خیال دارد، از میان می رود و آن لذّت که حاصل جستجو است، به صورت ناچیزی در می‌آید» (شفیعی کدکنی،۱۳۶۶:ص۱۳۹). به عنوان نمونه:

گفت من خود بر سر پایم مُدَام   زین مصیبت باد پیمایم مُدَام

خاک بر سر دار و بادی به دست   از غم این نیست یک جایم نشست

(عطّار،۱۳۸۶:۳۲۶۳)

شاعر ابیات را از زبان باد، بیان نموده که کاربرد ادبی و هنری، شخصیّت بخشی «انسان انگاری» دارد، یعنی باد به کمک استعارهٔ بالکنایه انسانی، می گوید، می شنود و اظهار تاسف می کند و اَعمال گذشته خود را نقد و تحلیل می نماید. باد تا زمانی که هست، باید حرکت داشته باشد. عطّار با جان بخشی و استفاده از کنایهٔ «بر سر پا بودن» یعنی ایستاده و آمادهٔ حرکت بودن، به باد، تجسّم و عینیّت بخشیده است. در مصراع دوّم واژهٔ مصیبت، مثنوی «مصیبت نامه» را به یاد می آورد. این که باد دائم در حرکت است و حاصلی در دست ندارد، علاوه بر صنعت تشخیص، آرایه کنایه نیز دارد و آن «باد پیمودن» به مفهوم «کار بیهوده و عبث نمودن» است که چنین تصویر خیالی را «استعارهٔ تمثیلیه» می نامند.

در بیت دوّم، باد می گوید: «خاک بر سر دارم» کنایه فعلی با معنای «درمانده و بیچاره شدن» است و کنایهٔ فعلی از نوع ایماء است. چون نهاد چنین عبارت فعلی، غیرانسان «باد» می باشد. اِسنادی مجازی و بلاغی است که در حیطهٔ استعارهٔ مکنیّه(جان بخشی) است.

شیخ در مصراع اوّل، جنبهٔ تخیّلی کـلام را تکـرار و تقویـت نمـوده و بـا کمـک گـرفتن از صورت های خیالی «تشخیص و کنایه»، ذهن و مفاهیم انتزاعی را ملموس و قابـل درک نشـان داده و حالات غیرمادی را، رنگ بخشیده به گونه ای که مخاطب، آنچه را بایـد فقـط در ذهـن، تصویری خیالی از آن داشته باشد، اکنون می بیند، لمس می کند وتصویری روشن بـرای بیـان مقاصدی دل انگیز و هنری در دسترس دارد. «باد در دست بودن» را به باد نسبت داده، از زبـان باد که غیر انسان است، بیان شده که علاوه بر جان بخشی، مفهوم کنایی «بی بهره بـودن و تهـی دست بودن» را می رساند.

شاعر عرصه ادبی بودن را، گسترده نموده و در مصراع دوّم، پاسـخی ادبـی بـرای دو کنایـه موجود در مصراع اوّل، می آورد. زیرا می گوید: چون خاک بر سر دارم و باد در دست، هسـتم و «ناتوان و بی بهره شده ام» به این دلیل جایی برای نشستن و ساکن شدن برنگزیده ام و علّـت سرگردانی و حرکت دائم من، نداشتن بهره و ناتوانی من اسـت، آوردن چنـین دلیـل ادبـی هـم لذّت بخش و هم خیال انگیز است، «حُسن تعلیل» می باشد. شاعر از واژه هـای «خـاک و بـاد» که از عناصر اربعه هستند استفاده نموده و آرایهٔ تناسب ایجاد کرده و واژه های «بَـر و سَـر» در کنار هم، به عنوان «جِناس ناقص» موسیقی لفظی را زیادتر نموده است. در عبارت کنایی «خاک بر سر داشتن باد» علاوه بر کنایه و جان بخشی، شکل ظاهری وزش باد شدید، که موجب بـالا رفتن خاک و قرار داشتن بر سر، باد را به ذهن تبادر می کند، واژهٔ «سَر» یک بار به عنوان عضو بدن انسان به باد، و یک بار به عنوان «بالا – فوق» به کار رفته است. شاعر با آوردن آرایه هـای مختلف در کنار هم در ابیات بالا، تصویری ماندگار.

جوش می‌زد خشم او چون بهر ژرف خواست تا اورا برنجاند شگرف

(عطّار،۱۳۸۶:۱۴۷۴)

عطّار با تکرار صامت‌های «ش، ف» در واژه های «جوش، خشـم، ژرف و شـگرف» حالـت برآشفتگی را، برجسته تر نشان می دهد، و علاوه بر این واژه هـای «جـوش، خشـم، شـگرف، برنجاند» با هم شبکه ای لفظی و معنایی می سازد و ناراحتی و خشونت را به ذهـن خواننـده و شنونده، القاء می کند که این آرایه مراعات نظیر نامیده می شود. و دیگر آرایه ای کـه عطّـار در بیت به زیبایی آورده و مفهوم را به مخاطب انتقال می دهد، تشبیه مرسل می باشـد کـه «خشـم

او»، مشبه را به «بحر ژرف و عمیق» مشبه به مانند نموده و ادات تشبیه «چون» به مفهوم «مثل و مانند» آمده است.

نتیجه گیری

یافته های این پژوهش نشان می دهد که عطّار در مثنوی هایش به تصویرسازی و مضمون آفرینی توجّه ویژه ای داشته است. که این امر با افکار و اعتقادات وی به عنوان یک عارف، رابطه مستقیم دارد. شیخ، کمال اندیشه خود را با تصویرآفرینی های زیبا به واژه «خدا»، متجّلی نموده است که بی شک ریشه در اعتقادات استوار و آسمانی عطّار، و عشق راستین وی به مبدا هستی دارد. آنچه سبب تکامل قدرت و هنر سرایش عطّار در مثنوی هایش می شود، بیان تاملات درونی، مبانی عرفانی و اخلاقی، تفهیم معانی انتزاعی، انتقال افکار و تجربه های عرفانی و دشوار اوست که بر مبنای تصویرسازی است. باید اقرار کرد عطّار در مثنوی هایش زبان و سبک ساده و بی پیرایه دارد که در این میان از آرایش کلام نیز غافل نبوده است و از لحاظ ایجاد تنوع در حوزه های خیال شاعرانه و تصویرسازی در حدّ اعجاز است و جایگاه ممتازی دارد.

علم نشانه ـ معناشناسی در متون ادبی، انواع نشانه‌ها را از جهت تأویل وقواعد حاکم بر آنها بررسی و نقد می‌کند؛ و از این منظر به چگونگی ارتباط و معنا در پدیده‌ها و نظام‌های نشانه‌ای مختلف می‌پردازد.در حقیقت، نشانه، پدیده‌ای ملموس و در عین حال قابل رؤیت است که به عنوان جانشین یک پدیده‌ی غایب نقش آفرینی میکند و بر آن دلالت می‌کند. نشانه، ضرورتاً باید نمود مادی داشته باشد تا به‌وسیله یکی از حواس انسان دریافت شود. اما چیزی که نشانه بر آن دلالت می‌کند می‌تواند مادی یا ذهنی، واقعی، یا خیالی، و طبیعی یا مصنوعی باشد. آنچه در یک بافت نشانه است، خود در بافت دیگر می‌تواند مدلول یک نشانه دیگر باشد. در عین حال هر پدیده می‌تواند در بافت‌های متفاوت، نقش‌های نشانه‌ای متفاوتی داشته باشد.. علم نشانه‌شناسی با بررسی انواع نشانه‌ها باعث میشود که بتوانیم درک و دریافت بهتری از دنیای اطراف خود داشته باشیم .عطار از جمله شاعران عارف‌مسلک حوزهٔ زبان و ادب فارسی است که در آثار خود آگاهانه از نشانه بهره برده و با استفاده از آن مفاهیم و مضامین والای مجرد عرفانی را که در نظر داشته، ملموس و محسوس ساخته است تا به فهم خواننده نزدیکتر باشد

و درک و دریافت آن آسان گردد. وی کوشیده است تا واژه‌ها و عبارات ذهنی و انتزاعی را که خارج از درک و فهم انسان قرار دارند، برای فهم بیشتر و دریافت بهتر به عنوان نشانه بیان دارد تا ضمن مفهوم‌سازی به آنها عینیّت بخشد. با توجه بـه ایـن کـه ماهیـت و ذات ادبیـات زبـان است، عطار معتقد است که استفاده از نشانه به افزایش قدرت و تأثیر زبان منتج می‌شود و حتی کلام رمزآلود و نمادین به غنای هر چه بیشتر زبان شعر منجر خواهد شد. همین عوامـل باعـث شده است که عطار زبان شعر خود را با استفاده از نشانه غنی سازد.

منابع و مآخذ

۱. احمدی، بابک، (۱۳۹۲)، **ساختار تأویل متن**، تهران، نشر مرکز.
۲. اشرف زاده، رضا(۱۳۷۶)،**گزیده نظم ونثر پارسی**، تهران، نشر اساطیر.
۳. امامی، فاطمه، (۱۳۹۲)، **ساختار معنایی الهی نامه عطّار**، تهران، نشـریه ادبیـات عرفـانی و اسطوره شناسی، دوره۹، شماره ۳۰، ص۳۸-۱۱.
۴. براهنی، رضا، (۱۳۴۴)، **شبی از نیمروز و منظومه یک زندگی منثور**، تهران، انتشارات طلا در مس.
۵. پورنامداراریان،تقی،(۱۳۶۷)، **رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی**، تهران، انتشـارات علمی و فرهنگی.
۶. خدابخشی موری آبادی، ربابه، (۱۳۹۴)،**بررسـی تصویرسـازی عطّـار در منطـق الطیـر**، تهران، همایش بین المللی جستارهای ادبی، کد مقاله(۰۲۰۸).
۷. رسمی، سکینه، (۱۳۸۹)، پیوند عشق و زیبیـایی در آثـار عطّـار نیشـابوری، تهـران، نشـریه سبک شناسی نظم ونثر فارسی، دوره ۴۳، شماره۱، (ص۱۰۲-۸۵).
۸. روشندل پور، اشرف،(۱۳۹۶)، بررسی جنبه های زیبایی شناسـی تمثیـل در حکایـت هـای مصیبت نامه عطّار، اراک، نشریه اندیشه های ادبی(ص۶۴-۲۹).
۹. ریتر، هلموت،(۱۳۷۴)، **دریای جان**، مترجم عباس زریاب خویی، تهران، نشر الهدی.

۱۰.زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۷)، **جستجو در تصوف ایران**، تهران، نشر امیر کبیر.

۱۱.سکّاکی، یوسف بن ابی بکر بن محمد بـن علـی، (۱۴۰۷ق)، **مفتـاح العلـوم**، چـاپ دوم، بیروت، لبنان. انتشارات دار الکطوب العلمیه.

۱۲.سیما، داد، (۱۳۸۵)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران، نشر مروارید.

۱۳.شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۶)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران،انتشارات آگاه.

۱۴.صهبا، فروغ، (۱۳۸۴)، **مبانی زیبایی شناسی شعر**، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشـگاه شیراز، د ۲۲، ش ۳.

۱۵.صیّادکوه، اکبر، (۱۳۸۶)، **مقدمه ای بر نقد زیباشناسی سعدی**، تهران، نشر روزگار.

۱۶.عطّار، محمّد بن ابراهیم، (۱۳۸۳)، **منطق الطیر**، تصـحیح صـادق گـوهرین، چـاپ بیسـتم، تهران، نشر علمی فرهنگی.

۱۷.عطّار، ف، (۱۳۷۳)، **مصیبت نامه**، تدوین ن، تهران، انتشارات زوار.

۱۸.عطّار، ف، **منطق الطیر**، (۱۳۸۸)، تدوین م، شفیعی کدکنی، تهران، انتشارات سخن.

۱۹.عطار، ف، (۱۳۸۹)، **الهی نامه**، تدوین ح، مجدآبادی، تهران، انتشارات زوار.

۲۰.عطّار، ف، (۱۳۸۳)، **منطق الطیر**، چاپ بیستم، تصحیح صادق گوهرین، تهران، نشر علمـی فرهنگی.

۲۱.علوی مقدم، عباس، اشرف زاده، رضا،(۱۳۹۳)، **معانی و بیان**، تهران، نشر سمت.

۲۲.کروچه، بندتو، (۱۳۵۰)، **کلیات زیبایی شناسی**، ترجمه فؤاد روحانی، بنگاه ترجمه و نشـر کتاب، تهران.

۲۳.نعمان، شبلی، (۱۳۱۴)، **شعر العجم**، مترجم محمدتقی فخر داعی، تهران، نشر دنیای کتاب.

۲۴.هاوکس، ترنس، (۱۳۷۷)، **استعاره**، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.

۲۵.یاکوبسن، رومن، (۱۳۸۰)، **زبانشناسی و شعرشناسی**، ترجمه کـوروش صـفوی، مجموعـه مقاله،تهران، انتشارات سوره مهر.

۲۶.یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۲)، **جهانگردی**، ترجمه جلال ستاری، تهران، نشرتوس.

27. Agha Golzadeh, F. & Pourebrahim, Sh. (2013). “Death Metaphor in Religious Texts: A Cognitive Semantic Approach”. *International Journal of Humanities*. 20(4). PP: 61-78.

28. Anderson, E. R. (1998). A Grammar of Iconism. 2nd. Edition. London: Associated Press.
29. Deignan, A. (2005). *Metaphor and Corpus Linguistics: Converging Evidence in Language and Communication Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publication Company.
30. Grady, C. (2007). “Metaphor”. *In: the Oxford Handbook of Cognitive Linguistics, eds*. D. Geerartes and H. Cuykens. Oxford: Oxford University Press.
31. Haiman, J. (1985). *Iconicity in Syntax*. Amsterdam: John Benjamin Publication Company.\
32. Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*. 2nd. Edition. Oxford:Oxford University Press.
33. Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live by*. Chicago: The University of Chicago press.

Journal of Linguistics & Khorasan Dialects Biannual, No.3 /Serial Number.28 (2022) 140

investigation of the semantic signs of images in Attar's masnavis

Eshrat Ishanagha
Department of Persian language and literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran.
Mohammad Fazeli [1]
(corresponding author) Department of Persian language and literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran.
Mohammad Ali Sharifian
Department of Persian language and literature, Shirvan Branch, Islamic Azad University, Shirvan, Iran.

Received:22/08/2022 Accepted:03/12/2022

Abstract

Attar's use of images and the creation of various and creative images is one of the features that allows his works to be analyzed for common discourse analysis. In his works, Attar has used imagery to express the themes and terms of judgment and philosophy more effectively in creating beauty. The images in Attar's works serve to expand the concepts in the story and add to the beauty and ambiguity in the text, so it is necessary to examine them in a methodical way. Attar's view of the image is beyond the literary system and is also a worldview. He believes that the world is an image of the true beauty, which reflects all the beauties of the beloved, and it is easy to see the qualities of the true beauty in the world and creatures. Using visual semiotics, this research has investigated the codes in the images used in Attar's Masnavis. At the beginning of the process, some images are studied and the features of the visual system in the images are checked as much as possible, and in the next step, the implied meanings are checked and pointed out, so that the role of the images in creating beauty and completing the conceptual discourse desired by Attar be revealed in his works.

Keywords: semiotics, visual semantics, creative beauty, Attar Nishaburi, implied meaning.

1- dr.mfazeli@yahoo.com